

Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles

Justin Bisanswa

Number 127, Fall 2002

Littératures de la francophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55802ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bisanswa, J. (2002). Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles. *Québec français*, (127), 24–29.

Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles

PAR JUSTIN BISANSWA*

Pour Bogumil Koss

*Quel démon m'a poussé en Afrique ? Qu'allais-je donc chercher dans ce pays ?
À présent je sais ; je dois parler [...] et je commence à croire que je ne serai pas venu
en vain [...]. Moins le blanc est intelligent, plus le noir paraît bête¹.*

André Gide

Heur et malheur de la diaspora nègre

La traite des esclaves noirs au XV^e siècle a poussé ces derniers vers diverses destinations (l'Espagne, l'Amérique du Nord et l'Amérique centrale) où ils ont eu l'occasion d'entrer en contact avec d'autres cultures, d'autres civilisations et de connaître tôt l'écriture, du moins avant leurs confrères restés au terroir. L'écrivain Cheikh Hamidou Kane l'exprimait admirablement : « Ce matin de clameur où les peuples sans histoire rencontraient pour la première fois ceux qui portent le monde sur leurs épaules² ». On comprendra donc que l'Afrique de la diaspora soit à la base de la naissance de la littérature négro-africaine écrite. D'autre part, la conférence de Berlin et le partage de l'Afrique qui s'en est suivi ont, par la colonisation, permis la rencontre massive de l'Occident et de l'Afrique. Ainsi, dès le XVI^e siècle, la réflexion occidentale intègre dans son champ le motif de l'Afrique et de l'homme noir. C'est l'époque d'une abondante littérature (récits de voyages des explorateurs, des missionnaires, des trafiquants de tous ordres, des aventuriers ; autobiographies, romans, pièces de théâtre, etc.) qui montre l'autre lointain, curieux, impulsif, versatile, « l'éternel enfant », vivant dans les téné-

bres de l'ignorance, aux prises avec la rigueur du climat, un repaire de monstres, des démons et des sorciers, en proie à une hilarité puérile fréquente, fétichiste, ne possédant ni histoire, ni littérature, ni art, ni système philosophique, ni productions scientifiques et technologiques, ni organisation sociale et juridique ; primitif et sauvage, face à l'un qu'est l'Occidental, norme et modèle par excellence. Cet arrêt accidentel sur la présence de l'Africain ou du Noir dans l'imaginaire occidental n'a pas l'ambition de montrer le poids des préjugés d'une race sur une autre, considérée, à tort ou à raison, comme inférieure, mais l'évidence d'un lieu singulier dans la culture occidentale qui donne regards, une manière de voir l'autre à partir de soi, et explique représentations et discours de l'un sur les autres. Le regard a ceci d'exaspérant qu'il se fonde sur une distance qui sépare deux lieux : celui d'où l'on regarde et celui que l'on voit. Et il règne entre ces deux lieux une incompatibilité qui explique l'invisibilité inévitable sur laquelle se fonde toute représentation. Foucault avait montré comment dans la représentation de la représentation qu'est le tableau *Les Ménines*, il y a des invisibilités à chaque regard³. Le

caractère essentiellement différent de l'autre amena l'Occident à demander à ses braves et dignes fils de science d'étudier le Noir, de le transformer en objet scientifique. Des disciplines scientifiques entreront dans la danse pour aider à mieux comprendre cette race *arriérée et déshéritée* afin de la mieux dominer et la conduire à la lumière de la civilisation.

C'est à cette époque que naît et triomphe l'ethnologie qui sera définie comme l'étude des peuples sans histoire. On assignera au Noir un statut spécial : danseur endiablé à la manière des démons, pauvre malheureux, pitoyable, misérable, force brute, infatigable et bonne à tous les travaux ; membre naturel d'un univers tout en monstres, nudités, symboles sexuels, prétexte exotique pour illustration des récits de voyages, serviteur ou suivante, en tout cas esclave dont la noirceur permet régulièrement à la blancheur d'éclater, vive et belle dans le cadre.



© G. Dagli Orti,
Bibliothèque des Arts
décoratifs.

Éveil de la conscience nègre et revalorisation de la race et de l'art nègres

Au début du XX^e siècle, le Nègre et son art ont été revalorisés. Cette reconnaissance de l'art nègre va s'intensifier vers les années 1935. Déjà, au début du XVIII^e siècle, il y eut une curiosité intellectuelle pour le Noir, comme le témoignent Montesquieu (dans *Les Lettres persanes* et *L'Esprit des lois*), L'Abbé Grégoire (qui, lors de la crise en France, écrit *De la littérature des Nègres*, et qui fait beaucoup d'interventions à la chambre française en faveur des Haïtiens lors de la révolte noire en Haïti), Victor Hugo (qui, dans *Bug Jargal*, situe son action à Saint-Domingue), Alphonse de Lamartine (qui écrit *Toussaint Louverture*, un drame joué en 1850), Prosper Mérimée (qui, dans la nouvelle « Tamango », narre l'action d'un roitelet nègre qui vend ses hommes aux négriers), Rimbaud (qui, dans *Une saison en enfer*, avoue qu'il en a assez de l'Europe et affirme qu'il est nègre, qu'il tourne le dos à la lumière de l'Europe, pour être le fils de Cham). Mais que signifie exactement l'Afrique ou le fait d'être noir pour ces écrivains ?

Rappelons-nous la ferveur qu'apporte au début du XX^e siècle la naissance des musées, à Paris (Musées de Trocadéro, c'est-à-dire Musées de l'Homme), à Bruxelles, au Vatican, à Rome. Et dans tous ces musées, on découvre les objets d'art africains. À cette période, des artistes, qui deviendront peintres cubistes (Picasso, Vlaminck, Modigliani, etc.), cherchent des voies nouvelles (contre l'académisme) et fréquentent assidûment ces musées. Les objets d'art africains leur semblent s'écarter du conformisme occidental et les fascinent. De même, des écrivains comme Guillaume Apollinaire et Blaise Cendrars se laissent influencer par les mêmes aspirations qui guident les peintres. Et nous savons qu'eux aussi auront un cubisme littéraire. Vers les années 1916, les milieux dadaïstes publient leur point de vue sur l'art nègre. Apollinaire, dans son poème « Zone », publié en 1917, dit qu'il veut aller « se reposer dans les fétiches noirs d'Océanie ». Blaise Cendrars publie *Anthologie noire*, qui est un recueil de contes et de légendes noirs. Jean Cocteau, de son côté, dira que les fétiches nègres protègent « no-

tre » génération qui a pour tâche de bâtir sur les cendres de l'impressionnisme.

Mais le Noir a perçu très tôt le statut d'objet scientifique qui était le sien. Cet éveil de la conscience nègre a entraîné l'éclosion des mouvements d'émancipation et de revendication dans lesquels se confondent le culturel et le politique. Il s'agit, chronologiquement, de la négro-renaissance américaine, de l'indigénisme en Haïti et du mouvement de la Négritude à Paris.

La négro-renaissance aux États-Unis (1918-1928) est un mouvement littéraire dont le père est le Dr. William Edouard Burghardt Du Bois, qui regroupait les jeunes intellectuels nègres aux États-Unis, entre autres Langston Hughes, Claude Mac Kay, Richard Wright, Ralph Ellison. C'est le premier cri de revendication de l'affranchissement total du Nègre. Quoique ce mouvement soit anglophone, la plupart de ses écrits avaient été traduits en français et exercé une influence déterminante sur la littérature négro-africaine d'expression française. Les intellectuels noirs qui étaient en France et en Amérique ont été charmés par *Âmes noires* du Dr. Du Bois et *Banjo* de Claude Mac Kay vers les années 1930 au cours desquelles naissent les mouvements de revendication du domaine proprement français.

Parmi les thèmes de la renaissance noire, on retiendra l'esthétique du jazz, la reconnaissance de l'Afrique comme le continent-mère, la peinture des souffrances du nègre-esclave, l'effervescence religieuse comme refuge devant les malheurs, l'antériorité du Nègre par rapport à d'autres races, la joie de vivre du Noir à Harlem, la solidarité prolétarienne qui s'achemine vers le socialisme.

L'indigénisme est un mouvement politico-culturel qui illustra le renouveau littéraire haïtien. En effet, Haïti est, grâce à Toussaint Louverture, le premier pays noir indépendant, en 1804, où « la négritude se mit debout la première fois⁴ », comme l'écrit Césaire. Des Antillais autochtones, métis ou noirs, ont produit, depuis l'indépendance, un romantisme haïtien, le naturalisme et le réalisme. Mais il faut préciser qu'à cette époque, les anciens esclaves, encore analphabètes, constituent la majorité de la popula-

tion haïtienne. Sur le plan littéraire, au lendemain de l'indépendance, la littérature est essentiellement militante et elle traduit la violence et la défense de l'indépendance non reconnue jusqu'en 1825. En 1915, le pays connaîtra une occupation américaine qui durera 19 ans. Cette occupation amènera la littérature haïtienne à se réorienter et à devenir une littérature réactionnaire ou de résistance. C'est en 1927 que les mots d'ordre de ralliement furent cristallisés autour de la revue *Indigène* qui donna naissance au mouvement indigéniste, à la fois politique et culturel. Parmi les artisans du mouvement, on peut citer Etzer Vilaire, Carl Brouard, Roger Dorsainville, Jean-François Brierre, Jacques Roumain et, surtout, le Dr. Price-Mars (ethnologue et médecin) qui, avec son premier essai, *Ainsi parla l'oncle* (1928), affirmait que la culture populaire que lui et ses confrères venaient de découvrir était imprégnée d'une grande africanité.

Trois revues, une révolution : le mouvement de la Négritude

C'est en 1932 que naît à Paris le mouvement de la Négritude avec la revue *Légitime Défense*. Ce mouvement a bénéficié de la participation des Antillais, en particulier du Guyanais Léon-Gontran Damas et du Martiniquais Aimé Césaire. Il a été également animé par des Noirs nés en Afrique et connaissant réellement l'Afrique. Parmi ceux-ci, on peut retenir les Sénégalais Léopold Sédar Senghor, théoricien de la négritude, Birago Diop, ce « fin lettré » obligé de faire les études de médecine vétérinaire ; Alioune Diop, animateur infatigable de la revue *Présence Africaine* et fondateur de la maison d'édition du même nom (à Paris).

Haïti est, grâce à Toussaint Louverture, le premier pays noir indépendant, en 1804, où « la négritude se mit debout la première fois », comme l'écrit Aimé Césaire. (Source : Antilles, Larousse /HER 2000, Paris).



Ce mouvement est le premier cri francophone de réhabilitation de l'homme noir. Il a été bien accueilli aussi bien par les Noirs que par les Blancs. Jean-Paul Sartre préfaça l'anthologie de Senghor⁵. Dans cette préface devenue célèbre et intitulée « Orphée noir », Sartre définit la négritude comme suit : « La négritude apparaît comme le temps faible d'une progres-

civilisation nègre, de faire découvrir les héros véritablement nègre, Toussaint Louverture, considéré comme un personnage sans généalogie, sans commencement et sans fin.

Légitime Défense est née en 1932 grâce aux jeunes étudiants martiniquais (Jules Monnerot, René Ménil, Étienne Lero, Thèlus Lero, Pilotin, Maurice Sabar,

La troisième revue qui a marqué l'histoire du mouvement de la Négritude est *Présence Africaine*. Son premier numéro a paru en décembre 1947, simultanément à Paris et à Dakar, et la revue a été dirigée par Alioune Diop. Parmi les collaborateurs, on peut citer, outre le parrainage de Senghor, Césaire, Gide, Sartre, Mounier, Leiris et Balandier, du côté africain Dadié



sion dialectique : l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc est la thèse : la position de la Négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les Noirs qui en usent le savent fort bien ; ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi la négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière⁶ ».

La Revue du Monde Noir peut être considérée comme le carrefour où se rencontraient les Noirs du monde entier pour discuter des problèmes de l'avenir de leur race. Elle a été fondée par le Dr. Léon Sajous (Directeur), Haïtien, et par l'Antillaise Paulette-Nardal (qui tenait un salon où échangeaient des Noirs comme Price-Mars, Felix Eboué, René Maran, Étienne Léro, René Ménil, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas). La notion de la race est un des thèmes clés de la revue. Mais en s'adressant à tous les Noirs du monde entier, la revue a eu le mérite de faire découvrir pour la première fois une

Simone Yoyotte), compatriotes de René Maran, groupés autour d'Étienne Lero. Ils revendiquèrent la libération du style, mais aussi la liberté de l'imagination et du tempérament fougueux. Cette revue d'inspiration marxiste et surréaliste avait pour ambition de secouer et d'évacuer brutalement la civilisation française qui colonisait les Antilles, avec toutes ses séquelles. La revue a été vite muselée par le gouvernement français. Mais une autre revue, *L'Étudiant noir*, est née rapidement des cendres de celle-ci.

L'Étudiant noir est un journal corporatif de combat de tous les étudiants noirs qui s'inscrit dans le contexte européen de la démythification qu'entretenaient le marxisme, le socialisme et le personnalisme. C'est avec cette revue que naissent les œuvres marquantes de la littérature négro-africaine d'expression française, notamment *Pigments* de Léon-Gontran Damas (1937), *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939), véritable hymne à la négritude, « non pas coup du tireur, mais cri du cœur » comme il l'a dit lui-même récemment; *Chants d'ombre* de Léopold Sédar Senghor (1945).

(Ivoirien), Apithy (Dahoméen), Behanzin (Dahoméen), Rabemananjara (Malgache), du côté antillais Paul Nizer (Guadeloupéenne), Guy Tyrolien (Guadeloupéenne), René Depestre (Haïtien), Édouard Glissant (Martiniquais), Frantz Fanon (Martiniquais), du côté afro-américain Richard Wright.

À côté de la revue, de nombreux livres sont régulièrement publiés, depuis 1949, par les Éditions Présence Africaine. Mais si la poésie de la Négritude a imposé la reconnaissance de la littérature négro-africaine émergente, il ne faudrait pas perdre de vue que sur le plan chronologique, le roman est apparu avant la poésie. En 1921, le Martiniquais René Maran publie son roman *Batouala. Véritable roman nègre* considéré comme l'ancêtre du roman négro-africain. La préface du roman est assez virulente : « C'est à redresser tout ce que l'administration désigne sous l'euphémisme d'errements que je vous convie. Il vous sera plus dur de lutter contre eux que contre des moulins. Votre tâche est belle. À l'œuvre donc, et sans plus attendre. La France le veut⁷ ».



Marché en République Dominicaine, © Photo Bruce Dale
(Source : National Geographic, vol. 177 n° 6, page 115).



En 1935, Ousmane Socé écrit *Karim*. Roman sénégalais. Mais c'est vers les années 1950 que le roman dénonce les méthodes de l'administration coloniale. Quelques noms méritent d'être retenus, ceux des Camerounais Mongo Beti (*Le pauvre Christ de Bomba*, *Le roi miraculé*, *Ville cruelle*, *Mission terminée*), Ferdinand Oyono (*Une vie de boy*, *Le vieux nègre et la médaille*), René Philombe (*Un sorcier blanc à Zangali*). Après *Ô pays, mon beau peuple* en 1959, le Sénégalais Ousmane Sembene écrit, en 1960, son chef-d'œuvre *Les bouts de bois de Dieu*. On peut rattacher à cette vague des romans autobiographiques de Bernard Dadié (*Patron à New York*, *La ville où nul ne meurt*), de Mamadou Gologo (*Le rescapé de l'Ethylos*), de Ikelé Matiba (*Cette Afrique-là*). L'Afrique de la diaspora s'est exprimée également, comme en témoignent *L'orchidée des Isles* du Martiniquais E.F. Gaspallon, *Les bâtards* et *Au seuil d'un nouveau cri* du Guyanais Bertène Juminer, *La lézarde* et *Le quatrième siècle* du Martiniquais Édouard Glissant.

Au chapitre de la forme, on peut dire que le roman négro-africain s'est modelé,

dès sa naissance, dans les années 1920, sur le roman occidental, au moment même où ce dernier subissait en Europe des mutations profondes. Il était sans doute plus facile pour les jeunes débutants noirs de suivre les chemins déjà tracés que d'emboîter le pas à l'avant-garde occidentale dans des voies encore inexplorées. Par ailleurs, l'expérimentation n'était guère admissible, compte tenu des facteurs socio-politiques qui avaient présidé à la naissance même du roman africain. Pour mener à bien la lutte anticolonialiste qui battait alors son plein, la forme traditionnelle s'avérait donc toute désignée. Selon Albères, écrivant en 1966, « entre 1935 et nos jours, le roman est passé de l'interrogation psychologique, sociale, morale et métaphysique à l'interrogation esthétique, onirique, phénoménologique⁸ ». Or la visée du roman africain de l'époque était encore d'ordre éminement « psychologique, social et moral », puisqu'il s'agissait de mettre fin à la déshumanisation que secrétait la machine coloniale. Ce n'est qu'à la fin officielle de la colonisation que le roman a eu le loisir de sortir de l'ornière tracée depuis le XIX^e siècle

et d'adopter une forme de plus en plus complexe.

Des années 1920 à nos jours, l'itinéraire suivi par le roman africain peut être réparti en trois phases. Pendant la première période, le roman adopte généralement une forme traditionnelle avec intrigue linéaire (sur le modèle du conte africain), narration à la troisième personne ainsi qu'à la première personne, l'autobiographie romancée étant fort en honneur. Si Ferdinand Oyono et Mongo Beti s'écartent un peu de cette norme, l'un pour rédiger *Une vie de boy* (Paris, Julliard, 1956) un roman en forme de journal intime, l'autre pour publier *Le pauvre Christ de Bomba* (Paris, Laffont, 1966), un journal tenant d'une remémoration sans intervention apparente de l'écriture, la plupart des romanciers de l'époque s'en tiennent aux terrains bien connus.

Au début de la deuxième période, on constate déjà une mutation embryonnaire, une tendance sensible vers l'expérimentation formelle. En 1965, Charles Nokan fait paraître *Violent était le vent* (Paris, Présence Africaine), roman, somme toute, « bâtard »,



L'organisation du travail des esclaves dans les sucreries.
(Source : Antilles, Larousse /HER 2000, Parisp. 38).

parce que pratiquant, entre autres, l'alternance de modes narratifs et le mélange des genres que l'auteur défend énergiquement dans la préface. Ousmane Sembene, écrivain devenu cinéaste depuis quelque temps, adopte dans ses romans certaines techniques de son nouveau métier. Ainsi peut-on déceler, par exemple, dans les romans qu'il fait paraître dès cette époque, des descriptions dont la minutie et le kaléidoscope tiennent du mouvement de la caméra⁹. Alors qu'Ahmadou Kourouma, avec *Le soleil des indépendances* (Paris, Seuil, 1968), semble s'appliquer à acclimater ou, si l'on ose dire, à « africaniser » la syntaxe et le vocabulaire français, Yambo Ouologuem, dans *Le devoir de violence* (Paris, Seuil, 1968), cherche à faire « violence » à la conception traditionnelle du roman, tant du point de vue thématique que de celui de la forme et du style.

La troisième période, soit l'époque contemporaine, commence vers les années 1970 et apporte un renouveau technique. La forme romanesque est bouleversée de fond en comble à la suite notamment du roman latino-américain. Les composantes classiques du roman ont été progressivement transformées ou éliminées : l'intrigue n'est plus linéaire, le temps et l'espace sont brouillés, le souci de réalisme n'est plus de mise et le décor se fait souvent onirique ou cauchemardesque. Bref, le roman devient hétérogène. Des personnages fantoches, amorphes, vidés de l'essence peuplent cet univers. La technique de l'alternance de points de vue empêche le personnage de ressusciter, obligeant le roman à devenir une œuvre de « brouillage » qui se détruit au fur et à mesure de sa construction, tel un parchemin usé par de nombreuses impressions et surimpressions, comme l'évoque puissamment *Palimpsestes*, un titre de Gérard Genette.

De toutes les façons, qu'on les considère isolément ou comme un ensemble, les romans parus depuis 1970 présentent une grande variété de formes : le mélange des genres ne surprend plus, la forme épistolaire a désormais droit de cité grâce à *Une si longue lettre* de Mariama Bâ ; William Sassine inaugure, avec *Wirriyamu*, la chronique de guerre. On rencontre également un grand nombre de héros problématiques, ambigus, tiraillés entre des penchants contradictoires. Ce qui occasionne d'interminables monologues intérieurs et pose le problème de la langue.

L'écrivain africain face à la langue française

La langue est, chez les écrivains négro-africains, un terrain de réflexion et de travail qui nécessite une interrogation constante ; en elle rejaillit la question de l'identité et la place du sujet parlant dans le monde. Il ne s'agit pas tant, pour l'écrivain, de savoir comment écrire, ni quel style adopter que de mettre à l'épreuve un dispositif de parole. Comment les écrivains africains s'approprient-ils ce « corps de prescriptions et d'habitudes¹⁰ » qu'est la langue, par quels procédés et selon quels enjeux le convertissent-ils en une parole singulière ? Cette question sur le procès d'énonciation, il convient de l'envisager dans la dynamique illocutoire qu'elle déploie. Recourir à telle figure de rhétorique, à tel procédé de style, c'est opérer non seulement des choix discursifs, mais aussi infléchir la parole, c'est agir sur le monde et sur l'auditeur. Les pragmaticiens l'ont souligné, les effets poétiques ou stylistiques des énoncés ordinaires affectent l'environnement cognitif mutuel du locuteur et de l'auditeur. Que ce soit la métaphore (étudiée par Sperber et Wilson, 1986) ou les figures de l'implicite (Kerbrat-Orecchioni, 1986), les tropes constituent des lieux d'inscription du sujet en même temps qu'ils génèrent des processus de pertinence spécifiques chez le récepteur.

Lieu mythique d'une recherche identitaire, la langue française double l'itinéraire d'acculturation des écrivains africains. Biographiquement, en effet, les écrivains africains sont pris, dès leur jeune âge, entre plusieurs langues, leur langue mater-

nelle, d'autres langues africaines, la langue française. De cet itinéraire babélique naît assurément un rapport complexe à la langue-mère. Non seulement plusieurs idiomes s'interpénètrent, mais surtout chacun est doté d'une charge affective et symbolique spécifique. D'un côté, adhésion quasi affective à l'endroit de la langue française, d'un autre, rejet de la langue en tant que code. Cette relation ambiguë est à bien des égards fantasmatique. La langue française est à réinventer constamment et sans fin ; cette aventure, le roman africain la narre aussi en la ressassant.

Sur le plan lexical, l'écrivain africain se heurte à une véritable difficulté lorsqu'il doit traduire des concepts et réalités typiquement africains, pour lesquels le français ne lui offre aucun matériau. Plusieurs possibilités lui sont ouvertes. Il peut écrire en langue africaine son concept, sans en proposer la traduction en français, et mettre le mot africain dans le corps même de son texte, soit en italiques, soit entre guillemets, pour en souligner le caractère « étranger ». Les exemples de cette procédure sont donnés par maints écrivains. C'est le cas, par exemple, de Yambo Ouologuem dans *Le devoir de violence* : « La femme voulait nier, quand elle reçut – *nak gudwaa*! – de sous la table un formidable coup de pied à la cheville, qui la fit hurler, cependant que son mari se confondait en excuses¹¹ ». Dans cet autre cas, l'incorporation de la séquence en langue africaine à la phrase française, très correcte du reste, imprime au style un charme particulier, même si elle la surcharge : « Ceux-là qui [...] n'avaient pas été vendus [...] travaillaient [...] pour partager en récompenses cent nuits d'amour prodiguées par des filles publiques elles-mêmes sursaturées de *dadaala* pour les rêves colorés et l'érotisme inédit. *Djallé! Djallé! amour bop! Makoul fallé!* (p. 82)¹² ». Dans *La carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, on peut lire les phrases suivantes : « Elle montra alors le petit "kodjo" maculé de sang, les cuisses qui portaient encore des traces évidentes de violence. Le commandant questionna le violeur : - Elle était consentante, dis-tu ? Et les traces de violence sur les cuisses, le sang dans le slip ?¹³ ». Dans ce contexte de l'interrogatoire du violeur de la petite fille par le commandant, la mère de la victime utilise spon-

tanément le mot africain « kodjo », alors que l'Européen parle du slip. Exemple typique du conflit lexical entre le monde africain et le monde européen, même s'il n'apparaît pas chez le même locuteur.

Une autre solution consiste à écrire les concepts en langue africaine tout en veillant à en proposer la traduction en français dans le corps même du texte ou dans une note infrapaginale. Cette procédure, on le voit, surcharge l'écriture par une sorte de paraphrase. On en trouve de nombreux exemples dans *Maimouna* d'Abdoulaye Sadjì : « Oui, certes, si vous n'aviez pas une "N'Gouka", cela ne variait plus » et en note : « N'Gouka : perruque ; mot employé péjorativement pour désigner la femme de mœurs sénégalaise¹⁴ ».

L'écrivain peut également opter pour la confection d'un glossaire spécialisé à la fin de son ouvrage ou dans le corps de son texte comme ici :

Anan Morè : dimanche sacré

Anan Kissié : lundi sacré

Anan Djoré : mardi sacré

Anan Marlan : mercredi sacré

Anan Onhové : jeudi sacré¹⁵

Au plan syntaxique, il est également possible de percevoir le discours africain, essentiellement oral, sous la phrase écrite en français. *Le pleurer-rire* de Henri Lopes en offre d'excellentes illustrations :

Les nègres-là, vraiment pas sérieux.

— *La bouche, la bouche, c'est seulement pour la bouche et la parlotion que nous là, on est fort.*

— *C'est ça même, mon frère, ô Nègre, il connaît bien pour lui bouche-parole.*

— *Absolument, je te dis* (p. 36).

On perçoit ici le calque du discours oral africain : usage du démonstratif « là », répétition redondante de « bouche », interjection ponctuant le discours, etc. En fait, l'écrivain s'est efforcé de transcrire le discours oral des interlocuteurs en tenant compte aussi de leur niveau d'instruction. « Mais Fama n'usa pas sa colère à injurier tous ces moqueurs de bâtards de fils de chiens » (p. 11). L'accumulation des compléments déterminatifs dénote la syntaxe africaine. L'Africain, pour désigner une personne, le fait souvent par la tournure

évoquant les liens de parenté de l'intéressé. On observe donc, sans exagérer, un véritable télescopage des discours et l'interprétation d'un passage peut poser au lecteur de sérieux problèmes.

Certes il y a les doutes des écrivains qui se cherchent. La question de la langue semble à la fois sans issue et pleine de promesses. Envisagée comme entité insaisissable et quelque peu transcendante, l'écriture est conçue comme un terrain où s'expérimentent des techniques artistiques connexes, un instrument aux claviers multiples. Mais il y a surtout la conscience de l'assaut qu'il faut lancer, même si c'est la manière de s'y prendre qui n'est pas au point. Où, comment prendre la langue française, comme on prend la Bastille ou comme on possède un corps ? Espace à conquérir, territoire à violer, instance à transgresser, c'est en termes de possession de la langue qu'on parlerait des écrivains africains. La maîtrise du parler va de pair avec un certain détachement. La langue s'assimile à un objet de fantaisie, de clownerie et, paradoxalement, se sépare de celui qui s'en est saisi. Elle s'institue en corps étranger, elle se réifie. Puisqu'elle est clownesque, le sujet peut tout à la fois s'y projeter et la considérer à distance, la parler et l'enfreindre. Puisqu'elle est « minutieuse », elle est l'objet d'une fascination, sorte de fétiche avec lequel l'écrivain joue, qu'il adore et exècre à la fois. Prendre la langue, c'est l'inverse de l'apprendre. C'est refuser et subvertir sa vocation sociale, c'est replier son énonciation sur elle-même et faire barrage à la transparence de ses signes.

Conclusion

La négritude a été violemment critiquée par les anglophones qui, lui reprochant son agressivité excessive et sa vision idyllique du monde négro-africain, ont préféré lui substituer la *personnalité africaine*. Il faut aussi entendre que l'*Indirect rule* britannique a toujours favorisé l'éclosion des cultures autochtones. D'autre part, au lendemain des indépendances africaines, la plupart des théoriciens de la négritude se sont trouvés aux commandes dans leur pays. De plus jeunes écrivains africains et antillais ont voulu interroger leur actualité, leur insertion dans la modernité, au lieu de

se replier à la célébration de la race noire et à la glorification du passé ancestral. Leur discours reprend en compte leur présent, leur aujourd'hui pour y retrouver son propre lieu, pour en dire le sens, pour en spécifier le mode d'action qu'il est capable d'exercer en cette actualité. Nous voilà loin de la fusion Antilles-Afrique que l'on pouvait lire chez Césaire : « Pauvre Afrique ! Je veux dire : Pauvre Haïti. C'est la même chose d'ailleurs ! [...] Poussière ! Poussière ! Partout de la poussière ! Pas de pierre ! De la poussière ! De la merde et de la poussière¹⁶ ».

* Justin Bisanswa est professeur de littérature francophone, Département des littératures, Université Laval.

Notes

- 1 André Gide, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, 1927 et 1928, p. 27.
- 2 Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 38.
- 3 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 30.
- 4 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1939, p. 98.
- 5 Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, P.U.F., 1947.
- 6 Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », Préface à L. — S. Senghor, Léopold Sédar Senghor, op. cit., p. 32.
- 7 René Maran, *Batouala. Véritable roman nègre*, Paris, Albin Michel, 1921, p. 14.
- 8 R. M. Albères, *Les métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 11.
- 9 Voir, par exemple, Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, Le Livre contemporain, 1960, de même que, paru au cours de la troisième période, Xala, Paris, Présence Africaine, 1973, et *Le dernier de l'empire*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- 10 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 11.
- 11 Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, p. 74.
- 12 *Idem*, p. 82.
- 13 Jean-Marie Adiaffi, *La carte d'identité*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 50.
- 14 Abdoulaye Sadjì, *Maimouna*, Paris, Présence Africaine, 1965, p. 165.
- 15 Olympe Bély-Quénum, *Noces sacrées*, Paris, Présence Africaine, 1980, p. 70.
- 16 Aimé Césaire, *La tragédie du roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1945, p. 87.